

RESEARCH ARTICLE

## Gespräche wie bei Auftritten im Theater Eisenbahnen als Bühne in den Romanen Emine Sevgi Özdamars

### Trains as Stages in Emine Sevgi Özdamar's Novels

Withold BONNER<sup>1</sup>

#### ABSTRACT (English)

In Emine Sevgi Özdamar's literary texts, her protagonists typically perform like actors on a stage. Not much attention has been paid to the stage settings of Özdamar's novels where her actors perform their roles. This article addresses the following questions: first, where are the stages on which Özdamar places her novel's characters; and second, what is the historical and societal relevance being expressed by these particular stage settings? The role of trains in Özdamar's novels is of special interest. As Foucault says, "A train is an extraordinary bundle of relations," and this is true for her novels, where many diverse plays are performed using a railway compartment as the stage setting. In addition, the discussions of the motif of her use of German as her novels' language are played out on trains. It is repeatedly evident that her narratives of solidarity are told in these railway compartments. Though the panoramic view from the railway window, and the changeover to imaginary literary landscapes constitute illusionary spaces, where for once the 'actually existing socialism' seems to be apparent, Özdamar's protagonists are nevertheless aware of the problems German Democratic Republic's (GDR) socialism. The continuous traveling between East and West Berlin on the urban commuter train transforms the contradictory and coinciding fragments of the protagonist's identity into a horizontal coexistence. That is, although every railway journey must come to an end, one can always start a new, so that in spite of the protagonist's disillusionment, a utopian moment of solidarity shines forth.

**Keywords:** German-Turkish literature, Emine Sevgi Özdamar, Performativity, Trains, Railway compartment

#### ABSTRACT (Deutsch)

Im Hinblick auf die Texte Emine Sevgi Özdamars ist immer wieder festgestellt worden, dass deren Protagonisten wie Schauspieler auf einer Bühne agieren. Weit weniger Augenmerk wurde auf die Bühnenbilder der Romane gerichtet, in denen die Darsteller ihre Rollen zum Vortrag bringen. Dieser Beitrag geht der Frage nach, auf welche Bühnen Özdamar bevorzugt die Figuren ihrer Romane stellt und worin das geschichtlich bzw. gesellschaftlich Interessante besteht, das mit Hilfe dieser Bühnenbilder ausgesagt werden soll. Besonders augenfällig ist die Rolle, die Züge in den Romanen Özdamars spielen. Wie ein Eisenbahnzug von einem außergewöhnlichen Bündel von Relationen bestimmt ist (Foucault), so sind es höchst unterschiedliche Stücke, die auf der Bühne des Eisenbahnabteils zur Aufführung gebracht werden. Zunächst sind es Erörterungen der Motive für die Verwendung der deutschen Sprache, die dort lokalisiert werden. Dann sind es immer wieder Erzählungen von Solidarität, die in den Abteilen vorgetragen werden. Auch wenn der panoramatische Blick aus dem Zugfenster und die Zuwendung zur imaginären Ersatzlandschaft der Literatur kurzfristig einen illusionären Raum schaffen, an dem der ‚real existierende Sozialismus‘ wirklich stattzufinden scheint, sind sich Özdamars Protagonisten der Probleme des

<sup>1</sup> **Corresponding Author:** Withold Bonner (Dr.), School of Language Translation and Literary Studies, University of Tampere, Finland. **E-mail:** Withold.Bonner@staff.uta.fi

**Citation:** Bonner, W. (2018). Gespräche wie bei Auftritten im Theater Eisenbahnen als Bühne in den Romanen Emine Sevgi Özdamars. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi - Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, (39)1, 1-17. <http://dx.doi.org/10.26650/sdsl.2018.1.39.0008>

DDR-Sozialismus bewusst. Das ständige Oszillieren mit der S-Bahn zwischen West- und Ostberlin wiederum übersetzt die in sich widersprüchlichen Fragmente der Identität der Ich-Erzählerin in ein räumliches Nebeneinander. Trotz der Kritik am real existierenden Sozialismus bleibt ein Moment der Hoffnung. Denn obgleich jede Eisenbahnfahrt einmal endet und es nur verlorene Paradiese gibt, kann immer wieder eine neue Fahrt begonnen werden.

**Schlüsselwörter:** Deutsch-türkische Literatur, Emine Sevgi Özdamar, Performativität, Eisenbahnen, Eisenbahnabteil

## EXTENDED SUMMARY

In Emine Sevgi Özdamar's literary texts, her protagonists typically perform like actors on a stage, such as in Bertolt Brecht's epic theater. Although the author is clearly well aware of the imaginary stages on which her actors perform their roles, surprisingly little attention has been paid to these stage settings in the literary criticism of her novels. This article addresses the following questions: first, where are the stages on which Özdamar places her novel's characters, and second, what is the historical and societal relevance being expressed by means of these particular stage settings?

Particularly eye-catching in the novels of her so-called her Istanbul-Berlin trilogy novels is the frequent appearance of spaces that Foucault calls heterotopias; that is, cemeteries, mirrors, theaters, brothels, ships, and trains. The role of trains in Özdamar's novels is of special interest. As Foucault says, "A train is an extraordinary bundle of relations," and this is true for her novels, where many diverse plays are performed using a railway compartment as the stage setting. At first glance, each book in the trilogy strengthens one's impression that the trilogy is largely concerned with referential autobiographic writing. However, as a comparison of the highly diverging portrayals of the protagonist's first railway journey from Istanbul to Berlin show, it is the staging of auto-fiction, not of autobiography, that is orchestrated on the revolving stage of the railway compartment.

In addition, the discussions of the motif of her use of German as her novels' language are played out on trains. It is in a train compartment where the protagonist reveals her choice of German as the language for her literary texts. In addition, her decision to employ a partly hybrid language in her early texts, such as in *Mutterzunge* and *Das Leben ist eine Karawanserei*, where the German is permeated with direct translations of Turkish phrases, is motivated by the author's observations on the creative German-language use by many 'Gastarbeiters' during train journeys.

It is repeatedly evident that her narratives of solidarity are told in these railway compartments. The cigarettes the travelers smoke together or offer each other become symbols of this ongoing solidarity. Though the panoramic view from the railway window, and the changeover to imaginary literary landscapes constitute illusionary spaces, where for once the 'actually existing socialism' seems to be apparent, Özdamar's protagonists are nevertheless aware of the problems of GDR socialism. These include, among others, the remnants of fascist thinking in spite of the official GDR antifascist narrative. And, it is not only the staging of highly contradictory encounters in the train compartments that are facilitated by the protagonist's persistent traveling on the urban commuter train between East and West Berlin. This perpetual oscillatory traveling transforms the contradictory and coinciding fragments of the protagonist's identity into a horizontal coexistence. Although every railway journey comes to an end, one can always start a new, so that in spite of the protagonist's disillusionment, a utopian moment of solidarity shines forth. Finally, the protagonist becomes an actor, theater director, and author. Eventually, the protagonist's train journeys between Istanbul and Berlin and between East and West Berlin are followed by a journey to Paris,

where she assists director Benno Besson with the staging of the *Caucasian Chalk Circle* by Bertolt Brecht.

Im Hinblick auf die Texte Emine Sevgi Özdamars ist in der mittlerweile außerordentlich umfangreichen Sekundärliteratur immer wieder festgestellt worden, dass deren Protagonisten wie Schauspieler auf einer Bühne agieren. Im Sinne einer Butlerschen diskursiven Performativität übernehmen die Figuren Özdamars vorgegebene gesellschaftliche Rollen, die sie gleichzeitig in fortwährender karnevalisierender Wiederholung in Frage stellen.<sup>2</sup> In der Aufdeckung der gesellschaftlichen Gebundenheit diskursiver Äußerungen und damit der Veränderbarkeit dieser Verhältnisse gleichen die Protagonisten Özdamars Schauspielern im Brechtschen Theater der Verfremdung, wo diese nicht in den von ihnen auf die Bühne gestellten Figuren aufgehen, sondern zeigen sollen, dass Körperhaltung, Tonfall und Gesichtsausdruck der von ihnen dargestellten Figuren durch einen gesellschaftlichen ‚Gestus‘ bestimmt sind (vgl. Brecht, 1961, S. 126, 130).

Weit weniger Augenmerk als auf das Rollenverhalten der Protagonistinnen wurde dagegen auf die Bühnen und Kulissen der Romane Özdamars gerichtet, auf bzw. in denen deren Darsteller ihre Rollen zum Vortrag bringen, obwohl sich die Autorin durchaus der Bedeutung dieser Bühnen bewusst ist.<sup>3</sup> So heißt es z.B. in *Ulis Weinen*:

Ganz Deutschland war plötzlich wie eine Bühne, zwar wusste man nicht, welches Stück gespielt wurde, aber jeder wollte darin eine Rolle haben. In Westberlin sah man viele Menschen aus dem Osten auf dem Ku'damm, ihre Kleidung paßte nicht zu Westberlin, ihre Kostüme sahen in dem schicken Westberliner Bühnenbild so verbraucht aus. Die Menschen aus dem Osten sahen aus wie Schauspieler aus einem Maxim-Gorki-Stück, die plötzlich ihre Bühne verloren hatten und auf einer anderen Bühne, in der ein ganz anderes Stück gespielt wurde, gelandet waren. (Özdamar, 2001, S. 63-64)<sup>4</sup>

„Bühnenkunst ist Raumkunst [...]“, wie Max Herrmann (2006, S. 501), Pionier der Theaterwissenschaften in Deutschland, feststellt. Es handele sich dabei um ein Doppeltes: zunächst um die Wahl von fest begrenzten Schauplätzen, auf denen die Personen den Anforderungen der Handlung entsprechend zusammentreffen können; ferner handele es sich um die Fürsorge des Dichters für den Raum, in dem die Darsteller ihre Erlebnisse körperlich zum Ausdruck zu bringen haben (vgl. ebd.). Auch bei Brecht, dessen Einfluss auf das künstlerische Schaffen Özdamars unbestritten ist, kommt der Bühne in seinen theatertheoretischen Schriften eine wichtige Rolle zu. In seinem epischen Theater soll die Bühne nicht die Illusion eines konkreten Raumes erzielen, vielmehr solle sie mehr geschichtlich oder gesellschaftlich Interessantes aussagen, als es die aktuelle Umgebung tut (vgl. Brecht, 1961, S. 133).

<sup>2</sup> Vgl. hierzu u. a. Bird (2003, S. 158); Heinrichs (2011, S. 292); Neubauer (2011, S. 341); Mecklenburg (2009, S. 509) sowie Gutjahr (2016).

<sup>3</sup> Zwar verzeichnet Neubauer (2011, S. 348) das Shakespearesche Motto ‚All the world’s a stage‘, ohne sich dann aber weiter mit der Funktion der Bühne bei Özdamar zu befassen. Hakkarainen (2011, S. 312) stellt die These auf, Berlin werde als eine interkulturelle Theaterbühne dargestellt. Weiterhin verweist sie darauf, dass die Vorstellung von der Gesellschaft als Bühne bereits in dem klassischen Bild vom ‚theatrum mundi‘ enthalten sei. Allerdings verzichtet auch sie auf eine genauere Betrachtung dieser Bühne.

<sup>4</sup> Auch in einem weiteren Text sieht Özdamar (2003, S. 141) die Stadt als Bühne: „Die Stadt, die vor 35 Jahren aussah wie ein Bühnenbild, das auf einen Regisseur wartete, der Berlin als lebendige Stadt inszeniert, sieht heute wie eine Opernbühne aus. Es scheint so, als würden alle Sprachen und Farben miteinander spielen.“

In diesem Beitrag möchte ich der Frage nachgehen, auf welche Bühnen Özdamar bevorzugt die Figuren ihrer Romane – der sog. Istanbul-Berlin-Trilogie<sup>5</sup> – stellt und worin das geschichtlich bzw. gesellschaftlich Interessante besteht, das mit Hilfe dieser Bühnenbilder ausgesagt werden soll.

Aber was sollten die Räume sein, an deren Beispiel die Bühnen samt ihren Kulissen und Requisiten in den Romanen Özdamars untersucht werden könnten? Ost- oder Westberlin? Istanbul? Bursa? Paris? Und was dort speziell? Die Bühnen verschiedener Theater, auf denen die Ich-Erzählerinnen Özdamars auftreten? Die Straßen in Bursa, Istanbul oder im geteilten Berlin? Das Restaurant Kapitän in Istanbul, das Café am Steinplatz im Westberlin der 1960er oder das Mitropa-Restaurant im Ostberliner Bahnhof Friedrichstraße der 1970er Jahre?

Was an den Romanen der sog. Istanbul-Berlin-Trilogie zunächst auffällt, ist die hohe Frequenz, mit der immer wieder Räume auftreten, die Foucault als Heterotopien bezeichnet, und zwar Friedhöfe<sup>6</sup>, Spiegel<sup>7</sup>, Theater, Bordelle, Schiffe<sup>8</sup>, Züge<sup>9</sup>. Besonders augenfällig ist dabei die Rolle, die Züge in den Romanen dieser Trilogie spielen. *Das Leben ist eine Karawanserei* beginnt mit der Reise der Ich-Erzählerin im Bauch der Mutter in einem Zug. Der Roman endet mit der Bahnreise der Ich-Erzählerin nach Deutschland. Kulisse für den ersten Teil der *Brücke vom Goldenen Horn* ist der – von der Autorin als Bühne konstruierte und eingerichtete – Platz um die Ruine des Westberliner Anhalter Bahnhofs, des „Beleidigten Bahnhofs“.<sup>10</sup> Kurz nach Beginn des Romans wird erneut die Reise der Protagonistin von Istanbul nach Berlin geschildert, auf die bereits der erste Roman geendet war. Den Schluss des Romans bildet eine weitere Reise mit der Eisenbahn von Istanbul nach Berlin, nachdem den Höhepunkt des ersten Teils die Zugreise der Protagonistin nach Paris gebildet hatte. In *Seltsame Sterne starren zur Erde*, dem letzten Teil der Trilogie, kommt u. a. der S-Bahn eine gewichtige Rolle zu, mit der die Ich-Erzählerin zwischen den beiden Hälften der geteilten Stadt hin und her oszilliert. Das Buch endet schließlich damit, dass die Ich-Erzählerin mit der Bahn in Frankreich eintrifft, wo sie Benno Besson bei der Inszenierung des *Kaukasischen Kreidekreises* von Brecht assistieren wird.

### Ein Bündel von Relationen

Wie Foucault (2006, S. 319-320) schreibt, ist ein Eisenbahnzug zunächst von einem außergewöhnlichen Bündel von Relationen bestimmt: Man kann durch einen Zug hindurchgehen, man kann mit ihm von einem Punkt zu einem anderen gelangen, und dann erneut zu einem anderen, und schließlich bewegt sich der Zug auch selbst. Dieses Verständnis der Eisenbahn macht deutlich, warum die vom Verlag gewählte Bezeichnung *Istanbul-Berlin-Trilogie* eine unglückliche

<sup>5</sup> Im Jahre 2006 veröffentlichte Kiepenheuer & Witsch drei bereits früher erschienene Bücher der Autorin in einem Band unter dem Titel *Sonne auf halbem Weg. Die Istanbul-Berlin-Trilogie*. Die drei Bücher werden im Weiteren nach folgenden Ausgaben zitiert: *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus* (Özdamar, 1992) unter der Sigle K, *Die Brücke vom Goldenen Horn* (Özdamar, 2002) unter der Sigle BGH sowie *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77* (Özdamar, 2004) unter der Sigle SST.

<sup>6</sup> Insbesondere in *Das Leben ist eine Karawanserei* verzeichnet die Ich-Erzählerin immer wieder Besuche auf verschiedenen Friedhöfen.

<sup>7</sup> Eine der wichtigsten Erzählungen Özdamars trägt den Titel *Der Hof im Spiegel*. Wie Neubauer (2011, S. 368) schreibt, stellt der Spiegel ein allgegenwärtiges Motiv in Özdamars Texten dar. Vgl. zum Topos des Spiegels ausführlich Weber (2009).

<sup>8</sup> In *Die Brücke vom Goldenen Horn* ist es immer wieder die Fähre über den Bosphorus, auf der von der Protagonistin wichtige Beobachtungen gemacht und zentrale Entscheidungen getroffen werden, wie z. B. die, eine Abtreibung vornehmen zu lassen und SchauspielerIn zu werden (BGH, S. 193-194).

<sup>9</sup> In einem der Texte Özdamars (2001, S. 63) verrät deren Ich-Erzählerin, dass sie sehr viel mit dem Zug fahre.

<sup>10</sup> Zur Konstruiertheit dieser Bühne vgl. Bonner (2009).

Entscheidung darstellt. Das Bündel von Relationen und damit Bewegungen in unterschiedliche Richtungen werden durch diese Bezeichnung auf eine reduziert, nämlich die von Istanbul nach Berlin, womit die Texte auf einen teleologischen Migrationsroman verengt und uminterpretiert werden mit Deutschland als dem zwangsläufigen Ziel der angeblichen Akkulturation der Protagonistin und damit als Endpunkt der Bewegung. Demgegenüber wird durch das Bündel der einander überlagernden und entgegengesetzten Relationen die Ich-Erzählerin als Nomadin gesetzt, für die der Sinn der Reise gerade nicht in einem Ankommen besteht. Die Betonung des Unterwegsseins wird dadurch unterstrichen, dass sich die Ich-Erzählerin bereits im pränatalen Zustand im Transitraum Eisenbahn befindet. Als Nomadin soll mit Braidotti (1994, S. 22) ein Subjekt verstanden werden, das auf jegliche Ausprägung fixierter essentieller Identität verzichtet: „This figuration expresses the desire for an identity made of transitions, successive shifts, and coordinated changes, without and against an essential unity.“<sup>11</sup>

Gleichzeitig bezeichnet das in den Romanen Özdamars durch die Eisenbahnzüge repräsentierte Bündel möglicher Relationen noch ein Zweites, und zwar den Bruch mit einer angeblichen Evidenz, der zufolge die Einstellungen und Handlungen einer bestimmten Person ausschließlich monokausal auf deren ethnischen, nationalen bzw. religiösen Hintergrund zurückgeführt werden können. Stattdessen wird durch den Verweis auf ein Bündel von Relationen die Singularität eben dieses Ereignisses hervorgehoben, was in Anlehnung an Foucault als Evenementalisierung, als ein ‚Zum-Ereignis-Machen‘ bezeichnet werden soll: „Dort, wo man versucht wäre, sich auf eine historische Konstante zu beziehen oder auf ein unmittelbar anthropologisches Merkmal oder auch auf eine Evidenz, die sich allen auf die gleiche Weise aufdrängt, geht es darum, eine ‚Singularität‘ auftreten zu lassen.“ (Foucault, 2009, S. 252)<sup>12</sup> Dieses Verfahren der Abschwächung des kausalen Schwerefelds besteht für Foucault (2009, S. 253) darin, „[...] um das als Prozess analysierte singuläre Ereignis herum ein ‚Polygon‘ zu errichten oder vielmehr einen ‚Polyeder der Intelligibilität‘, bei dem die Anzahl der Oberflächen nicht im Voraus definiert ist [...].“

Es ist gerade diese scheinbare Evidenz, die Reduzierung einer Person auf ihren nationalen bzw. religiösen Hintergrund, was die Autorin in *Seltsame Sterne starren zur Erde* mit den Worten der Ostberliner Schauspielerin Gabriele Gysi als Rassismus kritisiert:

In einem Fernsehbericht im Westen lernte eine westdeutsche Frau Bauchtanz, kritisierte aber die Unterwürfigkeit der orientalischen Frauen. Wenn eine Deutsche Bauchtanz übt, dann ist das ihre persönliche, erotische Ausdrucksmöglichkeit. Wenn eine türkische Frau Bauchtanz macht, zeigt sie ihre Unterwerfung unter den Mann in einer patriarchalischen Gesellschaft. Die türkische Frau wird durch das System erklärt, während die Deutsche ihre eigene, besondere Biographie hat. Das heißt Rassismus. (SSt, S. 201-202)

### Das Eisenbahnabteil als Bühne

Für Wolfgang Schivelbusch (2011, S. 56-60) führt die Geschwindigkeit, mit der die Eisenbahnfahrt vonstattengeht, zur Verflüchtigung der umgebenden Landschaft und zu deren Wiederauferstehung als Panorama, was die Erfassung eines scheinbaren Ganzen, den Gewinn eines Überblicks ermöglicht oder, mit den Worten von August Strindberg aus dem Jahre 1855: „Ich

<sup>11</sup> Vergleiche hierzu auch die folgende Stelle: „The nomad’s identity is a map of where s/he has already been, s/he can always reconstruct it a posteriori, as a set of steps in an itinerary. But there is no triumphant *cogito* supervising the contingency of the self; the nomad stands for movable diversity, the nomad’s identity is an inventory of traces.“ (Braidotti, 1994, S. 14)

<sup>12</sup> Den Hinweis auf den Begriff der Evenementalisierung verdanke ich Tescan (2010).

will allerdings niemandem raten, ein fremdes Land *nur* vom Kupeefenster aus zu beschreiben, denn die Bedingungen dafür, daß man das tun kann, ist ganz einfach: alles vorher wissen.“ (Zit. nach ebd., S. 51)

Demgegenüber sucht man bei Özdamar zumeist vergeblich den die durchreiste Landschaft homogenisierenden panoramatischen Blick, den die Reisenden aus dem Zugfenster werfen. Im Gegenteil, es ist die Landschaft, die von außen durch das Zugfenster in diesen hineinsieht und damit das Innere des Zuges in den Fokus rückt. „Der Berg stand draußen wie ein von einem großen Vogel gelegtes Ei und schaute auf den Bauch von Fatma [...]“, heißt es z. B. in *Das Leben ist eine Karawanserei* (K, S. 10). Bei Özdamars literarischen Inszenierungen von Zugreisen steht im Mittelpunkt des Interesses ein höchst widersprüchlicher, heimlich unheimlicher Raum: Das durch den Gang an der Seite des Waggons zugängliche Abteil als in sich geschlossener, intimer Reiseräum,<sup>13</sup> der einen widersprüchlichen Status einnimmt zwischen der Intimität des Abteils und der Anonymität der Passagiere, zwischen privatem und öffentlichem Raum, zwischen Innen und Außen, zwischen Traum und Realität, zwischen rationaler Ordnung und unbewusstem Begehren.

Das Gegenüber der Reisenden, in dem einmal in der Kutsche, dem Vorgänger des Eisenbahnabteils, ein tatsächliches Bedürfnis nach Kommunikation institutionalisiert war, wird zunehmend unerträglich, weil die Basis für eine derartige Kommunikation durch die zunehmende Geschwindigkeit der Bewegung immer geringer wird. Die Sitzanordnung im Abteil zwingt die Reisenden in ein Verhältnis, das für sie immer weniger lebendiges Bedürfnis und immer mehr peinlicher Zwang ist (vgl. Schivelbusch, 2011, S. 71).

In seiner offenkundigen Widersprüchlichkeit wird das Eisenbahnabteil zu einem theatralischen Raum, zu einer Bühne, auf der die verschiedensten Rollen zur Darstellung gelangen. Es ist kein Zufall, dass Eisenbahnabteile zu einer beliebten Kulisse für Kriminalromane, Filme, Fernsehspielen und eben auch für die Romane Özdamars werden.

Wo das Eisenbahnabteil zur Bühne wird, befinden wir uns definitiv in einem Raum, den Foucault als Heterotopie bezeichnet. Um nur einige wenige Kennzeichen von Heterotopien zu nennen, so bringen sie an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind, so wie das Theater auf dem Rechteck der Bühne nacheinander eine ganze Reihe von Orten zur Darstellung bringt, die sich gänzlich fremd sind. Weiterhin stellen Heterotopien alle anderen Räume in Frage, und zwar auf zweierlei Weise: Entweder schaffen sie eine Illusion, welche die gesamte übrige Realität als noch größere Illusion entlarvt, oder sie schaffen ganz real einen anderen Raum, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist (vgl. Foucault, 2005, S. 19-20). In diesem Sinne sieht auch de Certeau (1988, S. 209) das Planquadrat des Eisenbahnwaggons als vollkommene Verwirklichung einer rationalen Utopie. Im Innern der rationalisierten Zelle auf Reisen herrsche die Unbeweglichkeit der Ordnung des Vernunftstaats. Schließlich stehen, so Foucault (2005, S. 16), Heterotopien oft in Verbindung mit besonderen zeitlichen Brüchen. Auffällig an den Zugreisen, wie sie in den Texten Özdamars unternommen werden, ist denn auch, dass sie immer wieder im Kontext derartiger zeitlicher Brüche inszeniert werden, ob es nun um den Tod Benno Ohnesorgs, den amerikanischen Mondflug, den Militärputsch in der Türkei, das Ende der Franco-Ära in Spanien oder die anhaltende Wirkung des Zweiten Weltkriegs im geteilten Berlin geht.

---

<sup>13</sup> Siehe zu Abteil und Seitengang ausführlich Schivelbusch (2011, S. 67-83). Vgl. zu demselben Thema auch Beaumont (2007).

Im Folgenden soll ein genauerer Blick auf einige Szenen geworfen werden, die sich weitgehend auf der Bühne des Eisenbahnabteils in den Romanen Sevgi Emine Özdamars abspielen.

### Bühnendeutsch

Wie Ward (2005, S. 428) mit Blick auf die deutsche Nachwende-Literatur feststellt, nutzen Autoren fiktionaler Texte häufig die Eisenbahn als Modell für den Akt des Schreibens und des Lesens sowie angelegentlich für die Möglichkeiten und Grenzen von Schreiben und Kulturkritik. Mani (2016, S. 61) wiederum verweist darauf, dass es in den Werken Özdamars beim Reisen um das Ziehen und Rücken vieler Sprachen, Menschen und Geschichten geht. Dabei sind es insbesondere Erörterungen der Motive für die Verwendung bzw. die spezifische Art der Verwendung der deutschen Sprache, die in Eisenbahnabteilen lokalisiert werden, wobei der Ort immer auch auf das Transitorische der jeweiligen Entscheidung verweist.

In einer Bahn lässt so die Autorin die Entscheidung für das Deutsche als Literatursprache von ihrer Ich-Erzählerin artikulieren. In *Die Brücke vom Goldenen Horn* gerät diese in Paris auf der Suche nach der Cité Universitaire an einen Deutschen, der sie mit der Métro ans Ziel bringt, wobei dieser sie bittet, mit ihm auf Englisch zu kommunizieren, da er sich geniere, in Paris Deutsch zu sprechen, die Sprache von Goebbels und Hitler, was diese mit der Bemerkung quittiert, sie liebe Kafka (BGH, S. 125). So kurz diese Entgegnung ist, so ist sie es doch wert, bei ihr zu verweilen. Denn es geht nicht nur um die Abwehr des masochistischen Arguments, die deutsche Sprache sei nichts anderes als die *Lingua tertii imperii*. Mit dem Verweis auf Kafka referiert Özdamar auf etwas, was dieser selbst und mit ihm Deleuze und Guattari als kleine Literatur bezeichnen, wobei letztere betonen, eine kleine oder mindere Literatur sei nicht die Literatur einer kleinen Sprache, sondern die einer Minderheit, die sich einer großen Sprache bediene. Ein erstes Merkmal einer solchen Sprache sei daher ein starker Deterritorialisierungskoeffizient, der sie erfasse (vgl. Deleuze & Guattari, 1976, S. 24). In einem Brief an Max Brod meint Kafka, die Prager Juden lebten zwischen „der Unmöglichkeit, nicht zu schreiben, der Unmöglichkeit, deutsch zu schreiben, und der Unmöglichkeit, anders zu schreiben“ (zit. nach ebd.). Es mag sein, dass es gerade das Besondere dieser Literatur einer Minderheit ist, weswegen die Autorin ihre Protagonistin sich derart mit der Literatur Kafkas identifizieren lässt. Es mag aber auch sein, dass die Identifikation mit einem jüdischen Schriftsteller eine der *touching tales* von Türken und Juden markiert, zu denen es für Leslie A. Adelson (2005, S. 85-86) immer dann kommt, wenn Türken und Juden miteinander in Kontakt in deutschsprachigen literarischen Texten treten, die auf Viktimisierung und Völkermord anspielen. Dafür scheint zu sprechen, dass *Seltsame Sterne starren zur Erde*, der Titel des dritten Bandes der Trilogie, einem Gedicht der deutsch-jüdischen Dichterin Else Lasker-Schüler entnommen ist, aus dem die Ich-Erzählerin mehrfach zitiert wie auch aus dem Klappentext zum Buch, seinerseits Zitat aus einer Rede Gottfried Benns aus dem Jahre 1959 zu Lasker-Schüler, wo es heißt: „Dies war die größte Lyrikerin, die Deutschland je hatte. Ihre Themen waren vielfach jüdisch, ihre Phantasie orientalisch, aber ihre Sprache war deutsch, ein üppiges, prunkvolles, zartes Deutsch ...“ (SSt, S. 15).<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Auffällig ist auch die identifikatorische Nähe, aus der heraus die Ich-Erzählerin immer wieder über die Familiengeschichte der Gysis berichtet: Wie die Großmutter von Gabi Gysi während des Faschismus mit falschen Papieren in Frankreich überlebte (SSt, S. 202), wie ihr Vater, später Kulturminister der DDR, Botschafter in Italien und beim Vatikan sowie Staatssekretär für Kirchenfragen, kurz vor Kriegsende nur durch einen Zufall am Leben blieb (SSt, S. 183), wie ihrer Mutter während der NS-Zeit ein „J“ in den Studentenausweis gestempelt wurde und wie schließlich deren Bruder Gottfried Lessing



Zu ihrem ersten Argument, der Abwehr einer Reduzierung des Deutschen auf die Sprache des Dritten Reichs, kehrt die Protagonistin noch einmal anhand einer weiteren Begegnung in einem Eisenbahnabteil zurück. Verwundert registriert sie, wie ein Gespräch, das sie und ihr damaliger amerikanischer Geliebter, Professor für Deutsch und Englisch in Kopenhagen, während der Zugfahrt von Helsingør nach Kopenhagen auf Deutsch führen, einen älteren dänischen Mann dazu veranlasst, das gemeinsame Abteil schimpfend zu verlassen (SSt, S. 223). Gleichzeitig macht die Ich-Erzählerin deutlich, dass die in der Fremdkonstituierung durch den dänischen Mitreisenden erfolgende Gleichsetzung von Sprache und nationaler Identität entschieden zu kurz greift.

Auch ihre Entscheidung, in ihren frühen Texten wie *Mutterzunge* (Özdamar, 1990), aber auch *Das Leben ist eine Karawanserei*, bewusst eine stellenweise hybride Sprache zu verwenden, in der das Deutsche von türkischen Phraseologismen unterwandert wird, lässt die Autorin in einem Interview auf der Beobachtung von Gesprächen zwischen Migranten verschiedener Herkunft in einem Eisenbahnabteil beruhen:

Ich meine die Situation im Zug, wo die Leute aus verschiedenen Nationen versucht haben, [...] ihre Bilder aus ihren eigenen Sprachen auf Deutsch zu übersetzen, denn dann sind immer Fehler drin. Und diese Fehler habe ich sehr gemocht, weil [ich] gemerkt habe, daß das eigentlich eine neue Sprache ist, die von ca. 5 Millionen Gastarbeitern gesprochen wird und daß die Fehler, die wir in dieser Sprache machen, in der deutschen Sprache, unsere Identität sind. Und ich habe deswegen Fehler auch als Kunstform benutzt und damit gespielt, z. B. in ‚Karagöz‘ oder auch in ‚Mutterzunge‘ [...].<sup>15</sup>

Ein derartiges Verfahren, bei dem im Ergebnis eines partiellen Kontakts zwischen unterschiedlichen Sprachen und infolge des phantasievollen Gebrauchs dieser Situation durch die Verfasserin eine ‚neue‘ Sprache entsteht, bezeichnet Bird (2003, S. 163) mit dem Begriff der Relexifikation. Dabei betont diese Definition den phantasievollen eigenständigen Gebrauch, den die Autorin von der Sprache macht.<sup>16</sup>

Wie die Eisenbahn zu einem Bündel unterschiedlicher Relationen wird, so werden die Texte Özdamars durch die Verwendung mehrerer Sprachen zu einem Knotenpunkt unterschiedlicher Welten (vgl. Mani, 2016, S. 62).

## Von Fakten und Fiktionen

Auf den ersten Blick verstärkt sich in der sog. Istanbul-Berlin-Trilogie von Buch zu Buch der Eindruck, es handele sich weitgehend um referentielle autobiografische Texte, wobei das Faktografische zunehmend gegenüber dem Fiktionalen überwiege. Dieser Eindruck wird dadurch unterstrichen, dass der zweite Teil des letzten Bandes aus Tagebucheintragungen zu bestehen scheint, die von Faksimileabdrucken aus den Notizheften der Autorin unterbrochen sind. Jedoch reicht ein Vergleich der höchst unterschiedlichen Darstellungen der ersten Bahnreise der Ich-

---

nach Afrika emigrierte, wo er sich mit der Schriftstellerin Doris Lessing verheiratete (SSt, S. 188). Vgl. hierzu ausführlicher Bonner (2016).

<sup>15</sup> Aus dem Interview von Annette Wierschke mit Emine Sevgi Özdamar zitiere ich nach Bird (2003, S. 159-160) und Neubauer (2011, S. 354).

<sup>16</sup> Siehe zu Özdamars kreativer Sprachverwendung auch das Kapitel „Das verborgene Verhältnis der Sprachen: Özdamars Schreibpraxis vor dem Hintergrund von Benjamins Übersetzungsbegriff“ in Weber (2009, S. 229-254).

Erzählerin von Istanbul nach Berlin in *Das Leben ist eine Karawanserei* und *Die Brücke vom Goldenen Horn*, um zu erkennen, dass es sich stets um Inszenierungen handelt, um Autofiktion und nie um reine Autobiographie, was hier auf der Drehbühne des Eisenbahnabteils eingerichtet wird.<sup>17</sup>

Im ersten Band werden die Frauen, die als „Gastarbeiterinnen“ nach Deutschland fahren, darunter auch die Ich-Erzählerin, als Huren charakterisiert (K, S. 379-380), die sich zwar eine gewisse Unabhängigkeit erkämpft haben – „sie sind unsere Prophetinnen“, wird der Vater der Ich-Erzählerin zitiert (K, S. 375) –, die jedoch gleichzeitig ganz vom Gedanken an die abwesenden Männer beherrscht sind und sich, ähnlich den Frauen später im Westberliner Frauenwonaym, nach höchst fragwürdigen Kriterien auf die verschiedenen Abteile verteilen: Die einen kämmen ihre Haare mit Männersamen und die anderen schmieren Männersamen aufs Brot und essen es (K, S. 379).

Demgegenüber sind dieselben Frauen in *Die Brücke vom Goldenen Horn* desexualisiert (BGH, S. 14-15), sie haben ihre Schuhe ausgezogen und ihre Strümpfe bis unter die Knie gerollt. Anders als im ersten Band sitzt die Ich-Erzählerin diesmal nicht mit den anderen Frauen im Abteil, sondern sie befindet sich im Gang. Die Positionierung im Seitengang, betont die Absonderung von den anderen Reisenden und damit den Beobachterstatus der Ich-Erzählerin, was dadurch unterstrichen wird, dass sie während der Bahnfahrt Shakespeare liest. Diese junge Frau fährt nicht als „Gastarbeiterin“ nach Deutschland, sie wird letztlich Schauspielerin, Künstlerin werden. Dabei wird deren widersprüchliche Rolle, gleichzeitig ein junges, naives Mädchen *und* Beobachterin ihrer Mitreisenden sowie ihrer selbst zu sein, auf zwei Bühnen in zwei Romanen zur Darstellung gebracht.

Während der Bahnfahrt rauchen die Frauen übrigens eine Zigarette nach der anderen, ein Requisit, das diese Szene mit vielen anderen verbindet und das sich noch als äußerst wichtig erweisen wird.

### **Unterwegs nach Utopia**

In der pränatalen Eisenbahnfahrt zu Beginn von *Das Leben ist eine Karawanserei* entsteht das Bild einer solidarischen Gemeinschaft aus Frauen und den sie beschützenden mitreisenden einfachen Soldaten aus dem Volk, den „90 000 toten und noch nicht toten Soldaten“ (K, S. 9), die selber schutzbedürftig sind.

Die erste postnatale Eisenbahnfahrt, die in diesem Roman beschrieben wird, ist die Reise in den Sommerferien mit dem Großvater von Istanbul nach Malatya. Während dieser Fahrt im Abteil, einem der erzählerischen Höhepunkte des Romans, wird vom Großvater aus seinen Barthaaren vor erneut mitreisenden einfachen Soldaten ein Geschichts- und Geschichtenteppich der Türkei gewebt und ausgebreitet (K, S. 38-47), in dessen Bildersprache vom Ausverkauf des osmanischen Reiches an die imperialistischen Großmächte, dem Bau der Bagdad-Bahn, dem Verschleudern von Kulturdenkmälern wie dem Pergamonaltar, aber auch von der Bekanntschaft mit westeuropäischer Literatur der Shakespeare, Molière und Dante, vom Ersten Weltkrieg, vom Gelingen und Scheitern der Atatürkschen Revolution, von der Einführung der Trennung von Religion und Staat, von der Übernahme des lateinischen Alphabets und europäischer Sitten,

<sup>17</sup> Auch Gutjahr (2016, S. 9) verweist darauf, dass einzelne Lebensepisoden in den Romanen und Erzählungen leicht variiert Wiederholung finden.

schließlich von der zeitweiligen Schmugglerexistenz und Gefängnishaft des Großvaters, aber auch von dessen Schuld am Tod einer seiner Frauen erzählt wird.<sup>18</sup>

Es handelt sich um eine linke und gleichzeitig patriarchalische Geschichte, in der letztlich doch die Utopie einer solidarischen Gesellschaft aufscheint, was durch den Zusammenhalt zwischen dem Großvater und den einfachen Soldaten aus dem Volk unterstrichen wird. Hier ist das Zusammensein und gegenseitige Erzählen und Zuhören im Abteil lebendiges Bedürfnis und alles andere als peinlicher Zwang. Als an einer Station als Vertreter der Obrigkeit markierte Gendarmen zusteigen, wird das Erzählen für den Zeitraum ihrer Anwesenheit unterbrochen und der Geschichts- und Geschichtenteppich für eine Weile unter die Sitzbank geschoben und dort versteckt, um nach dem Aussteigen der Gendarmen wieder hervorgeholt und weitergewebt zu werden. Übrigens raucht der Großvater, während er seine Geschichte erzählt.

Ganz im Sinne der Foucaultschen Heterotopie schafft die Erzählung des Großvaters für ihn und die einfachen Soldaten einen anderen Raum, der im Gegensatz zur um sie herum herrschenden wirren Unordnung eine vollkommene Ordnung der Solidarität aufweist. Für de Certeau (1988, S. 209) liegt das Utopische der Erzählung in der Organisation des Eisenbahnwaggons begründet, „dieser vollkommenen Verwirklichung einer rationalen Utopie“. Doch wie de Certeau (ebd., S. 213) fortfährt, endet jede Eisenbahnfahrt einmal: „Es gibt eben nur verlorene Paradiese“ und „[e]s beginnt wieder die hautnahe Auseinandersetzung mit einer Wirklichkeit, die den von den Schienen und Fensterscheiben getrennten Betrachter aus seiner Rolle entlässt“ (ebd., S. 214).

Es ist dieser Verlust der Illusionen und naiven Utopien, der die Ich-Erzählerin in *Die Brücke vom Goldenen Horn* mit so offensichtlicher Selbstironie von ihrer Reise zu den hungernden Bauern in Hakkâri erzählen lässt; davon, wie sie die Bäuerinnen in Anatolien über ihr Recht auf einen Orgasmus aufklärt oder davon, dass der Esel ihren Lenin-Text über *Staat und Revolution* frisst und sie schließlich in ihrer Naivität einem Geheimpolizisten ihre Reisepläne enthüllt.

Doch die Reise nach Hakkâri bedeutet nicht das Ende jeglichen utopischen Denkens. Es wird nur bescheidener, versteckter, weniger kollektiv, ohne aber jemals aufgegeben zu werden.<sup>19</sup> Als die Protagonistin in *Die Brücke vom Goldenen Horn* nach einem erneuten Militärputsch in der Türkei und nach der Hinrichtung radikaler Vertreter der türkischen Studentenbewegung ein weiteres Mal Istanbul Richtung Berlin verlässt, ist die Szene erneut ein Eisenbahnabteil. Diesmal befindet sich die Protagonistin nicht in der Gesellschaft einer größeren Zahl von Arbeitern oder Soldaten. Ihr gegenüber sitzt lediglich ein junger Mann, der die Zeitung *Cumhuriyet* liest und der Ich-Erzählerin eine Zigarette anbietet. An dieser Szene wäre nichts Auffälliges, wäre nicht die *Cumhuriyet* eine progressive Zeitung, in der die Protagonistin angesichts der türkischen Militärdiktatur die Nachricht vom Tod des faschistischen Diktators Franco liest, und hätte der aufmerksame Leser nicht mehr die dieser Stelle vorausgegangene Kapitelüberschrift im Gedächtnis: *Die Zigarette ist das wichtigste*

<sup>18</sup> An anderer Stelle wird der Tod der leiblichen Großmutter der Ich-Erzählerin anders erzählt (K, S. 71ff.). Auch Mecklenburg (2009, S. 517) verweist darauf, dass diese grausame Geschichte nicht für bare autobiographische Münze genommen werden könne. Denn diese Todesart lasse sich leicht als Variante zu einem im Roman (K, S. 99), aber auch schon in *Mutterzunge* erzählten Märchen erkennen. Diese Stilisierung solle symbolisch darstellen, wie stark Archaisches noch in die moderne Türkei hineinrage.

<sup>19</sup> Wie Mecklenburg (2009, S. 524) schreibt, erweist die Autorin mit der durch den ganzen Roman festgehaltenen solidarischen Sicht auf die Armen und Ausgebeuteten, auf die von den Herrschenden in Geschichte und Gegenwart Unterdrückten, Verfolgten und Getöteten ihren Respekt vor der heute gründlich verachteten Tradition sozialistischen Denkens und Schreibens.

*Requisit eines Sozialisten* – eine Aussage, die in ihrer Indirekttheit nicht nur auf das Festhalten der Ich-Erzählerin an einer sozialistischen Utopie und die damit verbundene Gefährdung, sondern gleichzeitig auf deren Unsicherheit hinsichtlich des Inhalts dieser Utopie verweist:

Der junge Mann, der die Zeitung las, fragte mich: „Wollen Sie eine Zigarette?“

„Ja.“ (BGH, S. 330)

Eine ähnliche Szene findet sich in *Seltsame Sterne starren zur Erde*, als die Westberliner Polizei in der von der DDR-Reichsbahn betriebenen S-Bahn auf Westberliner Gebiet nach aus der Haft entflohenen RAF-Mitgliedern sucht, damit aber gleichzeitig die Ich-Erzählerin gefährdet, die für Westberlin lediglich über ein Touristenvisum verfügt. In ihrer Angst erfährt sie die stillschweigende Solidarität eines Arbeiters: „Ein Westberliner Arbeiter rauchte eine Zigarette und lächelte zu mir herüber.“ (SSt, S. 159)

### **Ein panoramatischer Blick auf die DDR?**

Wie Schivelbusch (2011, S. 59) in Anlehnung an einen Text des französischen Journalisten Jules Clarétie aus dem Jahre 1865 feststellt, ermöglicht erst die Flüchtigkeit der vom Eisenbahnfenster aus beobachteten Szenerie die Erfassung eines Ganzen, d. h. die Gewinnung eines Überblicks, was dieser mit dem Begriff des Panoramas charakterisiert. Die Verflüchtigung der Wirklichkeit und ihre Wiederauferstehung als Panorama erweise sich dabei als Voraussetzung dafür, dass sich der Blick vollends von der durchreisten Landschaft emanzipiert und in eine imaginäre Ersatzlandschaft, die Literatur, begibt (ebd., S. 62), oder, um noch einmal auf das bereits angeführte Zitat von Strindberg zurückzukommen: Bedingung dafür, dass ein Reisender ein fremdes Land vom Kupeefenster aus beschreiben kann, ist alles bereits im Voraus zu wissen.

In einer Szene in *Seltsame Sterne starren zur Erde* gibt es auch bei Özdamar den von vorgängiger Lektüre geprägten, die durchreiste Landschaft homogenisierenden panoramatischen Blick vom Zugfenster aus. Als die Ich-Erzählerin erneut mit dem Zug von Istanbul nach Deutschland fährt, um an der Ostberliner Volksbühne bei Benno Bessons zu hospitieren, liest sie in einem Buch über den Brecht-Schüler, wobei sich das Bild des Regisseurs über die Landschaft legt:

Immer wieder schaute ich auf das Foto Bessons, das während einer Probe zu *Der Drache* von Jewgenij Schwarz aufgenommen worden war. Er hatte auf der rechten Wange ein Muttermal. Wenn ich hinaus in die Landschaft schaute, sah ich draußen über den Hügeln dieses Gesicht, oder ein Baum ähnelte ihm. (SSt, S. 30-31)

Der panoramatische Blick aus dem Zugfenster und in Verbindung damit die Zuwendung zur imaginären Ersatzlandschaft der Literatur stellt in der Heterotopie der Ostberliner *Volks-Bühne* einen illusionären und damit den einzigen Raum her, an dem der „real existierende Sozialismus“ wirklich stattzufinden scheint; z.B. in den Notaten Benno Bessons, wo es über die Shen Te aus dem *Guten Menschen von Sezuan* von Brecht u. a. wie folgt heißt:

„Man sieht im Stück, nicht zuletzt an ihr, den Prozeß der Verproletarisierung der Leute. Eine Organisation des Proletariats ist allerdings nicht da. Die ist da, in der DDR, im Saal, im Zuschauerraum. Und deren Erfahrung muß man aktiv machen gegen das, was auf der Bühne los ist [...] Man muß im Zuschauerraum den Trieb wecken, denkend mitzuerfassen, daß es so nicht geht, aber daß es andere Wege gibt.“ (SSt, S. 43)

Wie bei einem Zusammentreffen Rudolf Bahro der Ich-Erzählerin erläutert, gibt es in der DDR allerdings keine Arbeiterklasse, da es auch keine Bourgeoisie gebe. Am Theater gebe es wiederum Phantasie, die den Bürokraten verdächtig sei (SSt, S. 91). In der Phantasie des Bessonschen

Theaters wird die Illusion eines real existierenden Sozialismus auf der Bühne geschaffen, die eigentlich – laut Foucault – die gesamte übrige Realität als noch größere Illusion entlarven müsste.<sup>20</sup>

Entsprechend dem von der Literatur gesteuerten panoramatischen Blick wird demgegenüber von der Ich-Erzählerin der illusionäre Raum, den das Theater schafft, auf die Straßen Ostberlins verlängert.<sup>21</sup> „Sechs Monate habe ich in Ostberlin gewohnt und gearbeitet, aber erst jetzt nehme ich die Straßen wahr. Als hätte ich sechs Monate lang im selben Stück gespielt, und jetzt ist das Stück abgespielt, und ich schaue das leere Bühnenbild an“ (SSt, S. 165). Auf den Ostberliner Straßen meint die Ich-Erzählerin wieder den Zuschauern zu begegnen, die angeblich dem organisierten Proletariat zugehören und wissen, dass es andere Wege gibt (SSt, S. 44). Auf dieser erweiterten Bühne, wo Straßen im Sinne des antifaschistischen Gründungsmythos der DDR u. a. nach dem von den Nazis ermordeten Schriftsteller Erich Mühsam benannt sind und Buchhandlungen den Namen von Karl Marx tragen, findet sich gleich dreifach die für die DDR-Literatur lange Zeit so zentrale Brechtsche Figur des lesenden – und fragenden – Arbeiters, in deren Nachfolge sich Schriftsteller und Arbeiter auf den „Bitterfelder Weg“<sup>22</sup> begeben hatten und die für eine ganze Generation von Schriftstellern zum Symbol für die Hoffnung auf das Gelingen einer deutschen proletarischen Kulturrevolution geworden war: „In einem Buchladen am Alexanderplatz legte ein Arbeiter viele Bücher in einen Korb und kaufte sie. Würde in der Türkei ein Arbeiter sich trauen, in Arbeitskleidung in einen Buchladen zu gehen?“ (SSt, S. 87)<sup>23</sup>

## Oszillationen in der S-Bahn

Noch einmal möchte ich auf die S-Bahn zurückkommen, in der die Ich-Erzählerin im letzten der drei Bände zwischen West- und Ostberlin, zwischen libertinärer Weddinger Wohngemeinschaft und Theater, zwischen Kapitalismus und preußischem Sozialismus oszilliert.<sup>24</sup> Auf der Drehbühne der S-Bahn-Abteile wird neben dem der Solidarität ein weiteres Stück gegeben. Wie ein Friedhof

<sup>20</sup> So geschieht es zumindest bei Heiner Müller (1999, S. 241-242), der in seinen Erinnerungen von der Aufführung eines seiner im Produktionsmilieu spielenden Stücke im Berliner Glühlampenwerk Narva berichtet, dem Patenbetrieb der Volksbühne. Nach der Aufführung tranken die Schauspieler mit den Werktätigen Bier, bis ein Bote des Generaldirektors erschien und die Theaterleute aufforderte, durch einen unterirdischen Gang in einen anderen Raum zu kommen, was die Werktätigen aber nicht wissen durften. Dort gebe es ein kleines Buffet mit viel Getränken. In den Räumen des Generaldirektors wurden zuerst Toasts ausgebracht. „Und bei dem ersten Toast habe ich Besson zum ersten Mal erleichen sehen. Der Generaldirektor sagte: ‚Wir wissen ja alle, daß es in Wirklichkeit ganz anders ist, aber ihr habt das wirklich sehr schön dargestellt.‘ Besson hatte geglaubt, unser Stück zeige die Wirklichkeit – eine schwere Enttäuschung.“

<sup>21</sup> Zu den inneren Widersprüchen dieses panoramatischen Blicks auf die DDR vergleiche weiter unten „Oszillationen in der S-Bahn“ sowie ausführlicher Bonner (2016, S. 243-251).

<sup>22</sup> Seinen Namen erhielt der „Bitterfelder Weg“ nach einer am 24. April 1959 veranstalteten Autorenkonferenz des Mitteldeutschen Verlags im Elektrochemischen Kombinat Bitterfeld. Entsprechend dem Motto der Konferenz („Greif zur Feder, Kumpel! Die sozialistische Nationalkultur braucht Dich!“) sollten Arbeiter literarisch aktiv werden und gleichzeitig hauptberufliche Schriftsteller in die Betriebe gehen, um über das Arbeitsleben zu schreiben.

<sup>23</sup> Bereits zuvor hatte die Ich-Erzählerin verzeichnet, wie ein Maurer in verschmierter Arbeitskleidung die Karl-Marx-Buchhandlung in der Karl-Marx-Allee betritt (SSt, S. 80). Auch später fallen der Ich-Erzählerin „Arbeiter in ihren Maurerkostümen“ in den Buchläden auf (SSt, S. 135).

<sup>24</sup> Wie Ege (2016, S. 38) feststellt, handelt Özdamars Werk „weitgehend von der oszillierenden Bewegung zwischen Städten und Erinnerungsräumen, von Grenzüberschreitungen und Überlappungen kultureller, sprachlicher und nationaler Räume zwischen Ost und West, Nord und Süd“.

scheinen die halbleeren Abteile der Ort einer Zeit zu sein, die im Jahre 1945 stehen geblieben ist und nicht mehr fließt, ein Ort, der ein Fragment der Atmosphäre der 1970er Jahre einfängt und sich melancholisch an vergangene Zeiten erinnert. Die S-Bahn fährt durch stillgelegte unterirdische Geisterbahnhöfe, aus dem Tunnel dringt die Dunkelheit in das Innere des Waggons, wohingegen nach dem Aufstieg an die Oberfläche aus den Abteifenstern an den Häusern die Einschusslöcher aus den letzten Kriegstagen sichtbar werden. Die Holzbänke in den Abteilen der alten S-Bahnwagen werden – wenn auch spärlich – besetzt von masturbierenden einsamen Männern und alten alleinstehenden Frauen:

Sie war eine dieser Frauen, die in ihren Wohnungen gerahmte Bilder ihrer im Krieg gefallenen Männer hatten und von deren Betten seit fünfunddreißig Jahren nur eine Hälfte benutzt war. Wenn diese Frauen ihre Bettwäsche waschen, dachte ich, waschen sie nur die Wäsche ihrer Hälfte. Die Hälfte der Toten, mit denen sie schlafen, ist sicher immer sauber. (SSt, S. 17)

Das ständige Oszillieren mit der S-Bahn zwischen West- und Ostberlin ermöglicht nicht nur die Inszenierung von höchst widersprüchlichen Begegnungen in den Abteilen. Es übersetzt gleichzeitig die in sich widersprüchlichen, einander überlagernden Fragmente der Identität der Ich-Erzählerin in ein räumliches Nebeneinander, wobei sich nur im Traum die verschiedenen Ebenen vermischen, die am Tage in Ost und West getrennt sind.<sup>25</sup>

Zwar scheint es so, als mache die Ich-Erzählerin im Vergleich zu Begegnungen mit dem gewöhnlichen Rassismus im Westteil der Stadt<sup>26</sup> als „Andere“ – oder eher als Exotin, die aus einem Land kommt, in das DDR-Bürger nicht fahren dürfen? – positivere Erfahrungen in Ostberlin, wo sie nicht nur von ihren Kollegen an der Volksbühne Respekt erfährt (SSt, S. 104), sondern auch von den Menschen auf den Ostberliner Straßen, z. B. von einem Jungen, dem sie auf dem Alexanderplatz begegnet und der sich neugierig danach erkundigt, aus welchem Land sie komme (SSt, S. 102). Doch auch in Ostberlin trifft sie auf einen Deutschen, der sich für einen reinblütigen Vertreter der „arischen Rasse“ hält und ihren Kopf auf ihre Rassenzugehörigkeit hin vermessen möchte, nicht ohne gleichzeitig sein sexuelles Interesse an ihr zu bekunden (SSt, S. 137).<sup>27</sup>

Bald verzeichnet das Tagebuch während des Aufenthalts in der DDR die Ausbürgerung Wolf Biermanns (SSt, S. 178) und die Verhaftung Rudolf Bahros, den die Ich-Erzählerin persönlich kennengelernt hatte (SSt, S. 229). Über dessen Buch *Kritik des real existierenden Sozialismus* kann die Protagonistin, die zu diesem Zeitpunkt in Pankow wohnt, nur auf die Weise etwas erfahren, dass ihr Freund Janosch, der nur wenige hundert Meter Luftlinie entfernt in Westberlin in ihrer Weddinger Wohngemeinschaft lebt, ihr daraus am Telefon vorliest. Ohnehin ist es kaum möglich, Schallplatten, Bücher und Zeitungen von West nach Ost zu bringen – paradoxerweise, aber kaum überraschend, umso weniger, je linker sie sind. Selbst der heterotope Raum des Theaters, in dem

<sup>25</sup> Vgl. dazu das folgende Traumnotat: „In meinem Traum stieg ich in einen spanischen Zug, der mich nach Westberlin bringen sollte. Der Zug ist voller Franco-Soldaten. [...] Dann kam ich zu meiner Wohngemeinschaft in Westberlin. In dem großen Raum sitzen DDR-Soldaten. Ich warf ein großes Tuch über meine Schultern wie Iskremas als Julius Cäsar im Film. Die Soldaten tranken Tee und gingen fort.“ (SSt, S. 124)

<sup>26</sup> So verzeichnet die Protagonistin folgendes Erlebnis aus einer Westberliner Kneipe: „Ich lief zur Theke, um die Biere zu bestellen, drei betrunkenen Männer zogen mich mit ihren Blicken aus. Dann sagten sie wie im Chor: „Ab in die Gaskammer.““ (SSt, S. 165-166)

<sup>27</sup> Die Ich-Erzählerin reagiert darauf dergestalt, dass sie sich als jüdisch bezeichnet und ihn vor einer Verunreinigung seines Bluts warnt – ein weiterer Hinweis auf deutsch-türkisch-jüdische *touching tales*.

die Utopie des Sozialismus noch einen Ort zu haben scheint, entlarvt schließlich auch für die Protagonistin die übrige Realität als noch größere Illusion, als Besson endgültig die DDR verlässt.

### Das Prinzip Zigarette

Trotz der Kritik des real existierenden Sozialismus bleibt ein Moment der Hoffnung, der Utopie, wo sich erneut Theater und Politik begegnen. Denn es ist der *Kaukasische Kreidekreis*, ein weiteres Brecht-Stück, das Besson in Frankreich zur Aufführung bringen wird. Bei dessen Inszenierung in Zürich hatte er einst Brecht assistiert, doch diesmal wird ihm die Ich-Erzählerin assistieren. Es ist nicht nur die Bühne des Theaters, die mit konkreter Arbeit und Utopie an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammenbringt, die eigentlich unvereinbar sind. Es sind auch die Requisiten auf dieser Bühne, die nicht übersehen werden dürfen. So raucht die Ich-Erzählerin wie auch viele Schauspieler der Volksbühne die DDR-Marke *Cabinet* (SSt, S. 20). Als sie mit der Bahn in Paris bei Benno Besson eintrifft, bedient sie sich aus einer Schachtel Gauloises, die dort auf dem Küchentisch liegt. Dieselbe Marke hatte die Ich-Erzählerin geraucht, als sie sich Besson zum ersten Mal in der Volksbühne vorgestellt hatte.<sup>28</sup>

Was bleibt, ist die Hoffnung und daher auch die Zigarette als das wichtigste Requisit einer Sozialistin, aber eben auch einer Schauspielerin. Obgleich jede Eisenbahnfahrt einmal endet und es nur verlorene Paradiese gibt, kann doch immer wieder eine neue Fahrt begonnen werden in der Hoffnung auf neue Begegnungen im Abteil und am Ziel auf ein Paradies, das dieses eine Mal noch nicht verloren ist<sup>29</sup> und wo noch niemand war, womit eine Lokalisierung von ‚Heimat‘ als Ort der Herkunft oder kultureller Identität undenkbar wird, oder mit den Worten von Ernst Bloch:

Der Mensch lebt noch überall in der Vorgeschichte, ja alles und jedes steht noch vor Erschaffung der Welt, als einer rechten. Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende, und sie beginnt erst anzufangen, wenn Gesellschaft und Dasein radikal werden, das heißt sich an der Wurzel fassen. Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende und überholende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: *Heimat*. (Bloch, 1959, S. 1628)<sup>30</sup>

### Literaturverzeichnis

- Adelson, L. A. (2005). *The Turkish Turn in Contemporary German Literature. Toward a New Critical Grammar of Migration*. New York: Palgrave Macmillan.
- Beaumont, M. (2007). Railway Mania: The Train Compartment as the Scene of a Crime. In ders. & M. Freeman (Hg.), *The Railway and Modernity. Time, Space and the Machine Ensemble* (S. 125-153). Oxford et al.: Peter Lang.
- Bird, S. (2003). *Women Writers and National Identity: Bachmann, Duden, Özdamar*. Cambridge: Cambridge University Press.

---

<sup>28</sup> Zwar verweist Mecklenburg (2009, S. 530) auf das wiederholte Auftreten des Motivs des Rauchens, doch entgeht ihm dabei, wie sehr es die Narration bereits in *Die Brücke vom Goldenen Horn*, erst recht aber in *Seltsame Sterne starren zur Erde* strukturiert.

<sup>29</sup> „Ist die Endstation das Ende einer Illusion?“ hatte bereits de Certeau (1988, S. 213) gefragt.

<sup>30</sup> Zur Problematik des Heimatbegriffs bei Özdamar siehe Konuk (1997, S. 157).

- Bloch, E. (1959). *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bonner, W. (2009). Vom Frauenwonaym am beleidigten Bahnhof zum Restaurant ‚Kapitän‘ – Rauminszenierungen in Emine Sevgi Özdamars Roman *Die Brücke vom Goldenen Horn*. In C. Parry & L. Voßschmidt (Hg.), „Kennst du das Land...?“ *Fernweh in der Literatur* (S. 122-135). München: iudicium.
- Bonner, W. (2016). „Haymatlos“ im kulturellen Gedächtnis: *Serenade für Nadja* von Zülfü Livaneli und *Seltsame Sterne starren zur Erde* von Emine Sevgi Özdamar. In P. M. Lützel, E. McGlothlin & J. Kapczynski (Hg.), *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch. A German Studies Yearbook* 15 (S. 235-260). Tübingen: Stauffenberg.
- Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York, NY: Columbia University Press.
- Brecht, B. (1961). Kleines Organon für das Theater. In ders., *Versuche*, Heft 12 (S. 105-134). Berlin: Aufbau.
- de Certeau, M. (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin: Merve.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1976). *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Ege, M. (2016). Stadt und Sprache als Transiträume bei Emine Sevgi Özdamar. Interkulturelle Einblicke in narrative Topografien. *Text + Kritik*, 211 (Emine Sevgi Özdamar), 37-47.
- Foucault, M. (2005). *Die Heterotopien. Les hétérotopies. Der utopische Körper. Le corps utopique. Zwei Radiovorträge*. Zweisprachige Ausgabe. Mit einem Nachwort von Daniel Defert. Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Foucault, M. (2006). Von anderen Räumen. In J. Dünne & S. Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (S. 317-329). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, M. (2009). Diskussion vom 20. Mai 1978. In ders., *Geometrie des Verfahrens. Schriften zur Methode* (S. 248–265). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gutjahr, O. (2016). Inszenierungen eines Rollen-Ich. Emine Sevgi Özdamars theatrales Erzählverfahren. *Text + Kritik*, 211 (Emine Sevgi Özdamar), 8-18.
- Hakkarainen, M.-L. (2011). Das neue Berlin als interkulturelle Bühne. In E. W. B. Hess-Lüttich, N. Kuruyazıcı, Ş. Ozil & M. Karakuş (Hg.), *Metropolen als Ort der Begegnung und Isolation. Interkulturelle Perspektiven auf den urbanen Raum als Sujet in Literatur und Film* (S. 311-325). Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Heinrichs, P. (2011). *Grenzüberschreitungen: Die Türkei im Spiegel deutschsprachiger Literatur. Verrückte Topografien von Geschlecht und Nation*. Bielefeld: Aisthesis.
- Herrmann, M. (2006). Das theatralische Raumerlebnis. In J. Dünne & S. Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (S. 501-513), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Konuk, K. (1997). Das Leben ist eine Karawanserei: Heim-at bei Emine Sevgi Özdamar. In G. Ecker (Hg.), *Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich?* (S. 143-157). München: Wilhelm Fink.
- Mani, B. V. (2016). Weltliteratur als *bibliomigrancy*. Auf Emine Sevgi Özdamars ‚Sprachzügen‘. *Text + Kritik*, 211 (Emine Sevgi Özdamar), 59-70.
- Mecklenburg, N. (2009). *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft* (2. Aufl.). München: iudicium.
- Müller, H. (1999). *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen* (4. Aufl.). Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Neubauer, J. (2011). *Türkische Deutsche, Kanakster und Deutschländer. Identität und Fremdwahrnehmung in Film und Literatur: Fatih Akin, Thomas Arslan, Emine Sevgi Özdamar, Zafer Şenocak und Feridun Zaimoğlu*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Özdamar, E. S. (1990): *Mutterzunge*. Erzählungen. Berlin: Rotbuch.



- Özdamar, E. S. (1992). *Das Leben ist eine Karawanserei hat zwei Türen aus einer kam ich rein aus der anderen ging ich raus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Özdamar, E. S. (2001). Ulis Weinen. In dies., *Der Hof im Spiegel. Erzählungen* (S. 63-65). Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Özdamar, E. S. (2002). *Die Brücke vom Goldenen Horn*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Özdamar, E. S. (2003). Berlin, Stadt der Vögel. In W. Eichwede & R. Kayser (Hg.), *Berlin, Moskau: Metropolen im Wandel* (S. 140-147). Berlin: Jovis.
- Özdamar, E. S. (2004). *Seltsame Sterne starren zur Erde. Wedding – Pankow 1976/77*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schivelbusch, W. (2011): *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert* (5. Aufl.). Frankfurt a. M.: Fischer.
- Tescan, L. (2010). Der Tod diesseits von Kultur – Wie Fatih Akin den großen Kulturdialog umgeht. In E. Özkan (Hg.), *Kultur als Ereignis. Fatih Akins Film „Auf der anderen Seite“ als transkulturelle Narration* (S. 47–70). Bielefeld: transcript.
- Ward, S. (2005): The Passenger as *Flâneur*? Railway Networks in German Language Fiction since 1945. *Modern Language Review*, 100 (2), 412-428.
- Weber, A. (2009): *Im Spiegel der Migrationen. Transkulturelles Erzählen und Sprachpolitik bei Emine Sevgi Özdamar*. Bielefeld: transcript.

